



Gilgamesh: a busca da imortalidade

Berenice Raulino

*Mas alguém, algum ser humano,
poderá escalar o céu?
Mas alguém, algum ser humano,
poderá vencer a morte?
Só os deuses vivem eternamente
ao lado do glorioso Shamash
Nós, homens – pobres mortais
Temos nossos dias bem contados
Só podemos falar vento
Só podemos agir vento
Só podemos empreender ventos!*
(Gilgamesh)

A escolha de Antunes

Em 1995, ao optar por encenar *Gilgamesh*, a epopéia suméria sobre o rei que viveu por volta de 2.700 a.C., Antunes Filho tem por objetivo a descoberta, por meio de mitos ancestrais, de trilhas que lhe fa- cultem um mergulho mais profundo na condi- ção humana, como afirma em entrevista conce- dida ao jornal *O Estado de S. Paulo* de 14 de setembro de 1996: “Eu quero discutir o homem no seu limite. Morte também quer dizer imor- talidade”. Questionado sobre a diferença entre

a busca por imortalidade de Gilgamesh e a de Drácula, personagem de seu espetáculo subse- quente, *Drácula e outros vampiros*, o diretor res- ponde: “Acho que são dois débeis mentais. São dois iludidos. [...] Se percebessem que existem outras realidades, veriam que tudo isso é uma tolice. [...] Ambos querem se perpetuar. Ambos querem a verdade definitiva, para sempre. Não existe verdade absoluta!”.

Ao ler pela primeira vez a epopéia, An- tunes resolve encená-la, antes mesmo de vis- lumbrar o espetáculo a ser realizado, pois, como afirma no documentário “O Teatro segundo Antunes Filho” (2002), *Gilgamesh* “É o maior drama humano, que é a morte. A passagem de realidades me interessou muito: como os ho- mens interpretavam e como poderei interpretar doravante o problema da morte: o que significa a morte, o nosso pânico perante a morte”.

O desejo de escapar de uma dramaturgia clássica também concorre para a escolha do encenador. Antunes associa determinadas pas- sagens de *Gilgamesh* a questões junguianas, que o mobilizam constantemente e há longo tempo no sentido de ampliar o universo do autoconhe- cimento: “Quando ele [Gilgamesh] vai matar o monstro pode-se falar da “Sombra”. Quando

Berenice Raulino é professora do Instituto de Artes e do Programa de Pós-Graduação em Artes da Unesp.

O texto original

A epopéia *Gilgamesh* é criada na fase proto-histórica da civilização suméria. Precede, portanto, a *Iliada* e a *Odisséia* em aproximadamente mil e quinhentos anos, e surge a partir de um ciclo de poemas que tem como tema o rei sumério.

Somente no século XIX, em escavações arqueológicas realizadas em cidades soterradas no Oriente Médio, são encontradas tábuas de argila com escrita cuneiforme dentre montanhas de escombros. George Smith, em 1872, descobre a princípio a tábua incompleta relativa ao dilúvio, ou seja, a décima primeira das doze tábuas nas quais a epopéia fora escrita. Vários fragmentos das tábuas são espalhados por diversas partes do mundo, em poder de museus, universidades e colecionadores. Esses fragmentos aos poucos vão sendo juntados, mas sua reconstituição até hoje ainda é incompleta, e é possível que assim permaneça. O texto é publicado pela primeira vez em 1928, com transliteração e comentários de Campbell Thompson¹.

George Ivanovitch Gurdjieff (1866?-1949), em seu livro *Encontros com homens notáveis*, relata que quando criança ouvira seu pai contar e cantar a Lenda do Dilúvio antes do Dilúvio. Gurdjieff (2008, p. 42) transcreve o trecho que seu pai repete por muitas vezes em uma mesma noite:

Revelar-te-ei, Gilgamesh,
Um triste mistério dos Deuses;
Como se reuniram um dia
Para decidir submergir a terra de Shurupak.
E a dos olhos claros, sem nada dizer
a Anu, seu pai,
Nem ao Senhor, o grande Enlil,
Nem àquele que esparge a felicidade,
Nemuru,
Nem mesmo ao príncipe do mundo
subterrâneo, Enuá,
Chamou para perto de si seu filho
Ubaratut.
E disse-lhe: “Filho, constrói um barco
com tuas mãos,
Toma contigo teus próximos,
E os quadrúpedes e as aves de tua escolha,
Pois os Deuses decidiram irrevogavelmente
Submergir a terra de Shurupak.”

Ou seja, essa lenda estaria na raiz da concepção cristã do mundo: o cataclisma descrito na bíblia teria apenas os nomes adaptados e a plêiade de deuses seria transformada no único deus cristão. Gurdjieff espanta-se muito quando tem notícia, muitos anos depois, da descoberta das tabuinhas, e constata que o trecho guardado em sua memória está ali transcrito quase literalmente. Seria a comprovação de que a transmissão oral seguira seu curso paralelamente ao registro textual².

Na atualidade, torna-se cada vez mais presente no espetáculo teatral o histórico de sua elaboração – o espectador sabe, por exemplo, que um trabalho é fruto de processo de elaboração textual coletivo – e a ciência do espectador de que *Gilgamesh* tem origem em época imemorial

¹ A versão da epopéia consultada para a presente análise foi estabelecida por N. K. Sandars e publicada pela primeira vez em 1960.

² Peter Brook encenara *Mahabharata*, o épico hindu sobre a criação do mundo, em 1985. A empreitada de fôlego, com nove horas de duração, tivera como proposição a viagem interior já prenunciada em seu filme *Encontros com homens notáveis* (1979), realizado a partir do livro homônimo de Gurdjieff.



dota sua percepção de uma carga sígnica de valor singular. Diversas camadas temporais mesclam-se no plano da encenação e dotam a fábula de maior força expressiva. O público pode, assim, efetivar um mergulho mítico e histórico diferenciado. E embora seja assinalado em publicações que o seu autor é anônimo, a epopéia Gilgamesh resulta – assim como outros registros escritos que antecedem a era cristã – de agrupamento de relatos orais. O procedimento é bastante difundido com relação à origem da *Iliada* e da *Odisséia*, tanto que a autoria de Homero é freqüentemente colocada em xeque.

Se Gilgamesh pode ser considerado o representante da “cultura”, Enkidu seria o símbolo da “natureza”. A aproximação dos dois pode significar o encontro da civilização com a barbárie. O herói chega à harmonização interior pelo confronto com o outro, na dimensão do conceito de cultura.

Gilgamesh – enquanto mito – perde sua chance de imortalidade ao deixar escapar de suas mãos a planta da eterna juventude que a facultaria. O personagem histórico Gilgamesh aferiu-se à idéia de garantir sua permanência na memória, e nesse sentido teria feito cunhar sua trajetória para a posteridade, incluindo ali aquela perda irreparável; uma façanha de tanto êxito como jamais se viu, pois se trata do mais antigo *epos* que a humanidade conhece – e a distância de quase cinco séculos torna ainda mais inquietante a iniciativa bem sucedida do herói em registrar sua saga em tábuas de argila, cuja restauração é uma história à parte.

Os cinco episódios que constituem a trajetória do herói, sempre regidos pelo *timor mortis conturbat me*³, poderiam ser descritos como um encontro de amigos, uma jornada pela floresta, o insulto a uma deusa caprichosa, a morte do companheiro e, finalmente, a busca da sabedoria ancestral e da imortalidade.

Gilgamesh é dois terços deus e um terço homem. Sua mãe, Ninsun, é uma deidade como a mãe de Aquiles. Trata-se de uma deusa obscura da qual o herói herda a beleza, a força e a inquietude. Seu pai, Lugulbanda, é semi-divino e teria reinado em Uruk pelo período de mil e duzentos anos, duas dinastias antes do filho. Segundo algumas fontes, o pai de Gilgamesh é um demônio vampíresco e o protetor da cidade-estado suméria Uruk. Deixa como herança ao futuro rei a mortalidade.

Quinto monarca da dinastia pós-diluviana, Gilgamesh constrói as muralhas de Uruk, cidade conhecida como “Uruk das fortes muralhas” e é um viajante, como o pai. Consta que é também um juiz justo, um juiz do mundo inferior, tem um corpo perfeito e longos cabelos. Sua arrogância pode ser comparada à *hybris* grega; o grande rei extrapola qualquer limite de comportamento razoável: “Não há pai a quem tenha sobrado um filho, pois Gilgamesh os leva todos, até mesmo as crianças; e, no entanto, um rei deveria ser um pastor para seu povo. Sua luxúria não poupa uma só virgem para seu amado; nem a filha do guerreiro nem a mulher do nobre; no entanto, é este o pastor da cidade, sábio, belo e resoluto” (“A epopéia de Gilgamesh”, 2001, p. 93). No entanto, anunciando os limites de seu poder, aparece no poema a assertiva: “Por mais alto que seja um homem / Ele nunca alcançará o céu / Por mais compridos que sejam seus braços / Ele nunca abraçará a Terra”, trecho citado com destaque no programa da peça, que é assim traduzido por Carlos Daudt de Oliveira: “por mais alto que seja um homem, ele jamais atingirá os céus, e o maior entre todos jamais conseguirá abarcar a terra” (Anônimo, 2001, p. 106). De fato, os homens de Uruk reagem ao seu desregramento solicitando que os deuses intervenham e Aruru, a deusa da criação, atende aos seus apelos, criando um ser capaz de

³ Expressão em latim, que pode ser traduzida como: o medo da morte me perturba.

enfrentar o rei devasso. Enkidu tem qualidades de um deus guerreiro, o corpo coberto de pelos e cabelos longos, como os de uma mulher; é inocente com relação ao homem e nada conhece de cultivo da terra.

Gilgamesh envia uma prostituta sagrada do templo da deusa do amor e da fertilidade, Ishtar, que seduz Enkidu e o faz perder sua inocência e, conseqüentemente, o seu poder selvagem. Ele é levado para dentro das muralhas de Uruk, onde vence Gilgamesh em uma luta. Tornam-se grandes amigos, partem para a Floresta de Cedros e matam Humbaba, sua sentinela. A deusa Ishtar apaixona-se por Gilgamesh, que a rejeita. Ela, então, envia à terra o Touro Celeste com a incumbência de matá-lo. Mas os dois amigos matam o touro. O deus da terra, do vento e do ar, Enlil, decide que Enkidu deve morrer. A sua morte desperta em Gilgamesh o desejo de imortalidade e ele parte em busca do único antepassado que se salvara do dilúvio, Utnapishtim. Mas descobre que a imortalidade concedida àquela figura não lhe fora destinada pelos deuses. Utnapishtim indica-lhe a planta da eterna juventude. Gilgamesh consegue pegá-la no fundo do mar, mas por seu descuido – ou seria já o prenúncio da falha trágica? – uma serpente consegue roubá-la.

Adaptação

Insatisfeito com as transposições inicialmente realizadas, o próprio Antunes Filho incumbe-se da adaptação teatral do texto⁴. Para retomar o trajeto metafísico na cena, a principal preocupação do encenador é definir moventes para as ações desenvolvidas pelos personagens, pois, por se tratar de obra formulada a partir de fatos, não existe em *Gilgamesh* um mergulho no âmago do

indivíduo, mas é a sua totalidade que diz respeito à aventura humana.

O texto original é estruturado a partir de diálogos em sua grande parte. As falas são mantidas em sua quase totalidade, mas são feitos alguns cortes, principalmente no discurso narrativo impessoal, e inseridas rubricas que remetem à encenação.

No início da epopéia o narrador descreve a figura do herói e, na adaptação, há uma pequena inversão da ordem das informações ali veiculadas. E se o texto principia com a frase “Proclamarei ao mundo os feitos de Gilgamesh” (p. 91), a versão de Antunes traz a figura mítica a que é feita referência diretamente para a cena – a interlocução se instaura já ali: “Salve Gilgamesh, rei de Uruk, salve! / Grande é tua glória, salve!” (p. 5). O estribilho é retomado por quatro vezes nessa seqüência, o que imprime um ritmo na cena. O narrador onisciente é desdobrado em vários outros e o diálogo alterna-se com momentos em que a platéia é informada objetivamente sobre as grandes realizações de Gilgamesh.

O ato mágico da criação de Enkidu – em que a deusa Aruru mergulha as mãos na água, pega um pedaço de barro, deixa-o cair na selva e faz surgir o nobre Enkidu – é transformado em uma ação bem mais concreta: a deusa modela com as mãos a argila que originará o selvagem.

Em algumas passagens a descrição feita no corpo do texto original transforma-se em rubrica. Em lugar da narrativa feita por determinado personagem, as ações são destacadas como marcações cênicas a serem cumpridas. Quando Enkidu e Gilgamesh enfrentam o monstro Humbaba são arrolados, em nota de rodapé, os principais tópicos da ação, e ao final há o seguinte esclarecimento: “mais ações devem ocorrer. Estes tópicos são somente a base” (p. 34), que sugere um lembrete para futuras montagens.

⁴ Antunes realizara anteriormente a adaptação teatral de *A hora e a vez de Augusto Matraga*, de Guimarães Rosa, e posteriormente faria a teatralização de *A pedra do reino*, de Ariano Suassuna.



Espetáculo

A afirmação de Antunes – “Se você escrever uma bela obra, eu vou vivê-la, vou dar um passeio com ela. Vou dar um passeio no jardim da sua obra. Quero percorrer a sua obra. Eu sou a sua obra. E a minha obra será a sua obra” (OESP, 14/09/1996) – nos dá a dimensão de que o seu processo de encenação é inteiramente amalgamado ao texto inicial, de tal modo que é impossível dissociá-los.

A criação cênica tende a potencializar sua dimensão quando o ponto de partida é um texto não dramático, pois esfumam-se os limites habitualmente fixados na escrita dramática convencional. Antunes Filho, por exemplo, traz a epopéia *Gilgamesh* para um espaço indefinido e atemporal, o que garante a preservação de sua ancestralidade essencial e evita qualquer lampejo de busca de reconstituição historiográfica. O espetáculo é constituído por três planos. No primeiro, quando os monges evocam Gilgamesh, “como um preâmbulo para o retorno à origem, há um cortejo circular, de efeito suavemente hipnótico, diluindo o tempo seqüencial do cotidiano e introduzindo o tempo recorrente dos mitos” (Lima, 1995). O giro dos dervixes anuncia algo de inusitado; o movimento nos reporta ao lugar de origem dessa epopéia: a interseção de dois hemisférios culturais. O segundo plano corresponde ao contexto histórico do herói e o terceiro reporta-se ao ambiente arquetípico do inconsciente coletivo. A presença do narrador garante o encadeamento das cenas e remete ao tempo dos rapsodos.

A visualidade é muito elaborada e as entidades arquetípicas vêm à cena em grandes caixas de vidro iluminadas interiormente, que deslizam sobre rodinhas. Os monstros e deuses são transformados em elementos cenográficos que remetem a objetos próprios do Oriente Médio. A sofisticação a que se chega demanda muito empenho, pois, segundo o cenógrafo e figurinista do espetáculo J. C. Serroni em depoimento que integra o documentário “O teatro segundo Antunes Filho” (2002), “em Gilgamesh, por

exemplo, a gente fechou a cenografia na sétima maquete. Foram sete momentos de discussão para se chegar àquele trabalho”.

Talvez uma das maiores dificuldades tenha sido evocar na cena figuras míticas como Humbaba, o Touro Celeste ou o Carro do Sol, pois o terror que elas provocam na imaginação não é igualado pela materialidade própria do palco. Mas, em compensação, como aponta Mariângela Alves de Lima, “só a cena é capaz de representar com tanta eficácia a coragem de Gilgamesh quando revivido no corpo nu e vulnerável de um ator” (Lima, 1995). Mesmo assim, grande é o desafio de trazer para a cena a figura de Gilgamesh, o primeiro personagem histórico de que se tem notícia.

Na atuação, Antunes busca o equilíbrio entre o recitativo e o dramático de modo a atingir o recitativo com práxis dramática. Ele sente a necessidade de adequar o trabalho de atuação dos integrantes do Centro de Pesquisa Teatral (CPT) à nova proposição cênica. E a investigação atoral não apenas precede a elaboração textual como também define alguns de seus rumos. O trabalho desenvolvido com os atores tem o intuito – mesmo que nem sempre alcançado – de proceder à limpeza, à purificação; o objetivo é preparar o ator para “demolir, contestar, derubar” maneiras porventura sedimentadas de interpretar: “limpar a cabeça, a boca, a garganta, o som dos atores”, pois é preciso “apenas dizer o texto de uma maneira limpa, tranqüila e em ondas, não em partículas” (Antunes Filho, 1999, p. 80), eliminando o “cantadinho”, na expressão do diretor, característico da recitação no teatro brasileiro.

Com relação ao preparo dos atores, há uma mudança na dinâmica até então seguida:

“Eu não comecei com o corpo, como até então eu conduzi o Grupo Macunaíma e o CPT. Faltava um lado, estava unilateral. Faltava a voz. Aí já comecei a estudar a voz. Os professores de voz ensinavam voz de uma maneira que eu não concordava porque eu precisava liberar o corpo para a voz. Mas o corpo que



sala preta

eu fazia até então era para tornar o corpo uma argila, uma massinha para que você pudesse fazer o que quisesse. Mas e a voz? Comecei a perceber que voz e corpo é a mesma coisa e que estava unilateral o estudo do corpo, que para eu ter uma voz... a eufonia da ressonância, eu preciso ter os músculos do meu corpo muito bem treinados, muito preparados para que não atrapalhasse, para que não fosse um obstáculo à ressonância e deixar de fazer na projeção” (“O Teatro segundo Antunes Filho”, 2002).

Antunes solicita aos atores, por exemplo, que não representem monges, mas que sejam eles mesmos, com a espiritualidade dos monges. Não desaparece a figura do ator, mas, pelo contrário, é ele quem abre canal para que um acontecimento exterior a ele e ao espectador seja vivenciado por ambos naquele momento. A associação do narrador e do intérprete da personagem em um mesmo indivíduo requer que o ator realize um tipo de jogo no qual o espectador é o seu *partner* principal. No caso de Luís Melo, acontece também o desdobramento entre o personagem Gilgamesh propriamente dito e a figura do narrador onisciente, que em diversos momentos do espetáculo utiliza o livro

como elemento cenográfico e associa a narrativa ao próprio ato de ler. O ator comenta (O Teatro segundo Antunes Filho, 2002): “Gilgamesh foi uma proposta bem radical do Antunes. Era um espetáculo que tinha outro tempo. Ao se contar uma história se propunha um tempo diferente tanto para os atores quanto para o público, um tempo de ritual, de leitura”. E a proposição de mudança de paradigmas é atingida com maestria: “Numa sucessão de momentos que parecem pura magia, o espectador tem diante de si toda a materialidade de atores em carne e osso, e ao mesmo tempo sente-se transportado para um mundo estranho em que parece não haver fronteiras definidas entre o delírio e a realidade concreta” (Arco e Flexa, 1995, p. 42).

E qual o herói sumério, Antunes Filho, movido a inquietação, curiosidade e arte, cunha nos palcos sua inscrição como grande encenador brasileiro: “Os doze cantos do *Gilgamesh* me serviram não somente para conhecer bem o primeiro poema épico da humanidade [...], mas também para começar um novo processo. E o que encontrei? Não sei até hoje, mas eu esbarrei em certos pontos, no desespero, no maior drama do homem que é a morte” (“O Teatro segundo Antunes Filho”, 2002).





Referências bibliográficas

- ANÔNIMO. *A epopéia de Gilgamesh*. Trad. de Carlos Daudt de Oliveira a partir da versão inglesa estabelecida por N. K. Sandars. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- ANTUNES FILHO. *Gilgamesh – adaptação teatral*. Mairiporã: Veredas, 1999 (Coleção “Em cartaz”, vol. 3).
- _____. “Da adaptação teatral de *Gilgamesh*”. Entrevista de Antunes Filho concedida a Sebastião Milaré. In: *Gilgamesh – adaptação teatral*. Mairiporã: Veredas, 1999, p. 77-84 (Coleção “Em cartaz”, vol. 3).
- ARCO e FLEXA, Jairo. “Deuses e heróis”. *VIP Exame*, 1 de julho de 1995, p. 42.
- ENCONTROS notáveis. “Entrevista com Antunes Filho”. *O Estado de S. Paulo*, Caderno 2, 14 de setembro de 1996.
- GILGAMESH. “Programa do espetáculo”. São Paulo: SESC, 1995.
- GURDJIEFF, George Ivanovitch. *Encontros com homens notáveis*. São Paulo: Pensamento, 2008.
- LIMA, Mariangela Alves de. “Narrativa antiga triunfa em Gilgamesh”. *O Estado de S. Paulo*, 3 de junho de 1995.
- Documentário: “O teatro segundo Antunes Filho”. STV, 2002. Direção de Amílcar Claro.



RESUMO: O presente estudo analisa aspectos de *Gilgamesh* (1995), um dos mais belos e instigantes espetáculos realizados pelo CPT – Centro de Pesquisa Teatral, e integra a pesquisa desenvolvida pela autora sobre a narrativa em cena. O poema sumério, registrado em pequenas tábuas de argila em escrita cuneiforme aproximadamente em 2700 a.C., é adaptado por Antunes Filho e sua encenação dá prosseguimento à investigação cênica empreendida pelo artista, que tem como eixo o autoconhecimento. A visualidade espetacular compele o espectador a retomar a relação entre mitos e homens em espaço atemporal.

PALAVRAS CHAVE: teatro brasileiro, epopéia, narrativa no teatro, Antunes Filho, CPT.

